

- weises für die Forschung wertlos sind, seien von den verlässlichen Kommentaren genannt: „An Anthology of English lute music...“, ed. Th. Dart, D. Lumsden (1953 ff.); M. Kanazawa, „The complete works of A. Holborne I“ (Cambridge Mass. 1967); „W. Bird...“, ed. D. Lumsden (1956); die verdienstlichen Publikationen durch M. Rollin (in Zusammenarbeit mit A. Souris u. A.) in der Reihe „Collection Le Coeur des Muses, Corpus des Luthistes français“, Paris 1963 ff., K. Schnürl in Publ. d. Gesellsch. zur Herausgabe der DTÖ LXXXIV, Graz-Wien 1966; Z. Steszewska, „Tańce polskie...“, in der Reihe Polskie Wydawnictwo Muzyczne Dawne Muzyki XXX, Warschau s. a. (1964).
- 6 Es sei nur auf den Katalog der Musikhss. der B. N. Florenz verwiesen (B. Becherini 1959).
 - 7 Einen ersten Hinweis auf die Hss.-Gruppe Nürnberg lieferte bereits E. Tschernitschegg in seiner ungedr. Wiener Diss. „Die großen und kleinen Geigen...“, 1930, und in Fs. Koczirz, Wien s. a. (1930), 38 ff. Seither sind mehrere solcher Grenzfälle bekannt geworden, die jene in Drucken mehrfach theoretisch erwogenen Übertragungen der Tabulatur in der internen Praxis bestätigen.
 - 8 Hierüber bereits W. Tappert in MfM XVII, 1885, 29 ff.
 - 9 J. Bolte in Jahrbuch des Vereins für niederdt. Sprachforschung XIII, Bremen 1887, 55 ff. und ders. in Alemannia, Zeitschr. für Sprache... XVII, Bonn 1889, 248 ff.
 - 10 R. Lück, „Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione...“, Diss. Erlangen 1954 mschr. Bemerkt sei, daß eine Colascione-Hss.-Gruppe mit abweichendem Repertoire auch aus dem Nachlaß des Sächs. Königs erreichbar ist (Dresden), die nach Aufnahme durch den Verfasser (1943) ebenfalls durch Lück untersucht wurde.
 - 11 W. Boetticher, „On vulgar music and poetry found in unexplored minor sources of eighteenth-century lute tablatures“, in Fs. K. Geiringer, London 1969, 76 ff. (Ms. Brüssel Bibl. Cons. Roy., Littera S, Nr. 5622).
 - 12 W. Boetticher, „Les oeuvres de Roland de Lassus mises en tablature de luth“, in Le luth et sa musique, a. a. O., 143 ff.
 - 13 EitnerQ, Art. „Lautenbücher“ VI, 81 ff., „Gitarre“ IV, 424, „Mandora“ VI, 297, „Angelica“ I, 153, „Calichon“ II, 282, „Tabulaturen“ IX, 341 etc.
 - 14 „Le luth et sa musique, Bulletin de liaison No. 2“, ed. C. N. R. S., Paris März 1958, 5 („Préparation du catalogue dans le cas d'un manuscrit“). Ferner vgl. J. Jacquot in AML XXX, 1958, 89 ff. und den Verfasser in Mf XI, 1958, 214.
 - 15 W. Boetticher, „Bericht über die Arbeitsgemeinschaft Lauten- und Gitarrentabulaturen“, in Bericht über den VII. Intern. Musikwiss. Kongreß Köln 1958, Kassel-Basel 1960, 329-332.

Werner Bollert

AUBER, VERDI UND DER „MASKENBALL“-STOFF

Selten nur ergibt sich die Möglichkeit, den gleichen von zwei namhaften Komponisten vertonten Opernstoff zu studieren und deren Partituren auf ihren Gehalt hin zu prüfen. Der wahre Kern des historischen Geschehens - die Ermordung König Gustavs III. von Schweden auf einem Stockholmer Maskenball im März 1792 - und dessen poetisierende Verarbeitung durch Eugène Scribe interessieren in diesem Zusammenhang nicht; festgehalten sei hier lediglich, daß Antonio Somma, von Verdi sehr geschätzt und mit der Neufassung des Textes betraut, das ursprüngliche Libretto nicht ent-

scheidend verändert hat. Sommas Aufgabe war es - und zwar in dauernder Fühlungnahme mit Verdi -, Scribes Vorlage in jeder Hinsicht zu straffen, überflüssige Nebenfiguren (z. B. den Justiz- und den Kriegsminister) zu eliminieren, die gesamte Aktion besser durchzuformen und plausibel zu motivieren sowie die psychologische Haltung der Hauptpersonen überzeugend werden zu lassen. Man sollte zwar den so oft geschmähten Scribe nicht unterbewerten; man darf aber wohl sagen, daß erst Somma und vor allem die Musik Verdis dem Stoff jenen vertiefenden Duktus hinzugebracht haben, dank dessen er noch heute unvermindert wirkt.

Wie Verdi über die Partitur Aubers gedacht hat, wissen wir nicht; das Libretto fand er „grandios und weit gespannt und schön“, aber zugleich „konventionell wie alle Opernlibretti, was mir immer mißfallen hat“. Von solchem Standpunkt aus mußten die textlichen Reformen einsetzen, wie das im Briefwechsel zwischen Verdi und Somma klar zutage tritt (über diese Fragen vgl. die sämtlich dem „Maskenball“ gewidmeten Abhandlungen in: „Verdi“, Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani, Vol. 1, Parma-Busseto 1960).

Zwischen den beiden „Maskenball“-Opern liegt bloß ein Vierteljahrhundert; was aber 1833 zu Paris ungehindert über die Bühne ging, scheiterte 1857/58 zu Neapel fürs erste an der Engstirnigkeit der Zensurbehörden, bis dann in Rom endlich die Uraufführung zustandekam (17. Februar 1859). Unser Blick jedoch, gleichermaßen auf Auber und auf Verdi gerichtet, rückt zunächst eine merkwürdige Ähnlichkeit bei der Entstehung ans Licht: beide Werke mußten ziemlich rasch niedergeschrieben werden. Gerade hier ist Verdi mit einer ungewöhnlichen Konzentration vorgegangen; aus der relativen Eile der Konzeption, in der jener „Auftrag“ erfüllt werden mußte, ist eines seiner größten dramatischen Werke entstanden. Beinahe überstürzt ging es bei Aubers „Gustave ou Le bal masqué“ zu: Während er die Nächte hindurch komponierte, wurden im Theater bereits die beiden ersten Aufzüge der Oper geprobt. Aber Auber wußte, worauf es bei der Oper stets ankommt, und handelte danach: „Die guten, bei Cherubini gemachten Studien ermöglichen es mir, daß ich meine Gedanken rasch zu Papier bringen kann, und daß es mir gelingt, wenn es sein muß, heute in einer Stunde zu finden, was mir vorher in langen Monaten hervorzubringen kaum gelang“.

Wie aber haben sich nun die zwei Komponisten mit dem gleichen Stoff auseinandergesetzt? Wer von beiden tiefer in die Materie eingedrungen ist, läßt sich aus der instrumental en Einleitung ablesen, die bei Auber noch reine Potpourri-Ouvertüre, bei Verdi hingegen schon zu einem gleichsam sinfonischen Vorspiel geworden ist, das Themen des Werkes sogar auf polyphone Art verschränkt. Stets ist der italienische Maestro der stärker aufs Wesentliche zielende, konziser gestaltende Musiker; die weitschweifigen Wiederholungen Aubers speziell in den Ensembles werden radikal beschnitten. Ausgemerzt sind von Somma-Verdi vor allem jene ausgedehnten Balletteinlagen im 1. und 5. Aufzug, die, nur lose mit der Haupthandlung verknüpft, zur Überfrachtung mit Nebensächlichem und - insbesondere kurz vor dem Königsmord - nahezu zum Stillstand der eigentlichen Aktion führen müssen. Dabei hat Auber hierfür eine keineswegs uninspirierte Musik geschrieben; noch fesselnder aber ist der soziologische Aspekt, der sich da bietet. Gerade dieses ebenso ausgedehnte wie glänzende Ballett in dem damals zu Paris bisweilen auch extra aufgeführten Schlußakt rief einen unbeschreiblichen Jubel, ja ein förmliches Tanzfieber hervor.

„Die Damen der Aristokratie“, so wird berichtet, „trachteten, nachdem sie diese wirbelnden Rhythmen gehört und ihre berauschte Wirkung empfunden hatten, selbst zu Darstellerinnen zu werden. Sie bestachen den Cerberus zum Seitenpförtchen der Oper, um sich unter die Tanzenden auf der Bühne zu mischen. Die armen Choristen und Choristinnen sahen erstaunt die in ihre Dominos gehüllten geheimnis-

vollen Tänzerinnen sich in ihrer Mitte bewegen, sahen sie mit sich dahin fliegen. Ohne große Gefahr konnten sie ihrer weiblichen Neugierde genug tun, indem sie, eine Samtlarve vor dem Gesicht, dem Balle Gustavs beiwohnten“.

Zu derartigen Eskapaden wollte Verdi sein italienisches Publikum freilich nicht aufrufen; sein Finalbild übt eine ungleich feinere und intimere Wirkung aus, und zwar nicht zuletzt deswegen, weil hier die fast ständig durchlaufenden, mannigfach abgetönten orchestralen Tanzmusiken stark genug sind, die zentralen Ereignisse auf der Szene differenzierend mit zu tragen. Immerhin weiß auch Auber, was der tragische Ausgang der Oper erfordert. Schon während der den 5. Akt eröffnenden Soloszene des Königs ertönt von fern, als „Orchester auf dem Theater“, eine Ballmusik in es-moll (Allegro, 2/4), einer Tonart, die später bei Amelias erster Warnung nochmals kurz aufklingt. Sonst aber herrscht im Auberschen Finalaufzug allzusehr die Unverbindlichkeit vor, die erst nach dem todbringenden Pistolenschuß ziemlich abrupt eine dem Handlungsablauf gemäße musikalische Sphäre erreicht (Haupttonart e-moll). Trotz dieses plötzlichen Umschlages in den Schlußtakten des Werkes will die Gesamrelation einfach nicht stimmen, so daß der Eindruck unbefriedigend bleibt.

Im Hinblick auf Verdis Schöpfung und im Vergleich zu ihr freilich bietet Aubers Partitur, mag sie als Ganzes auch verblichen sein, ungemein viel Fesselndes. Seine Rezipitative sind harmonisch oft interessant geführt; und seine rhythmischen Impulse, bei den zahlreichen Ensemblenummern oftmals sogar spritzig wirkend, tragen mancherlei zur Belebung bei. Um melodische Einfälle ist Auber niemals verlegen, doch ist hier fast überall zu merken, daß er nach gewohntem Rezept nahezu schematisch verfährt: als habe er bei sich selbst abgeschrieben. Schon in den kritischen Berichten zeitgenössischer Musikzeitschriften sind derartige Einwände erhoben worden; und selbst der Auber-Fürsprecher Eduard Hanslick mußte, anlässlich einer Wiener Reprise der „Ballnacht“, seine positive Meinung von ehemals größtenteils zurücknehmen zugunsten von Verdis Schöpfung. „Sie ist“, so schrieb er 1877, „heute die bessere Oper, und im 20. Jahrhundert wird sie es wahrscheinlich nicht mehr sein neben einer neueren dritten“ - mit letzterer Prophezeiung hat Hanslick geirrt.

Die dank des gleichen Librettos auf der Hand liegenden Parallelen zwischen Auber und Verdi betreffen nicht so sehr die Ähnlichkeit musikalischer Motive als vielmehr die allgemeine Werkkonzeption, die häufig bis in die kleinen Einzelzüge reicht. Diese Beobachtung ist geradezu frappant. Betrachtet man z.B. die Sopranrolle des Oscar oder auch gewisse Momente in der Partie des Riccardo („Ogni cura si doni al diletto“; „Di' tu se fedele il flutto m'aspetta“; „È scherzo od è follia“), so wird deutlich, wie sehr sich hier Verdi der französischen Ader seines Vorgängers verpflichtet weiß. Solche Elemente des Graziösen gehen dann freilich vollkommen zwingend in einem kompositorischen Bau auf, der wahrhaft groß gesehen und von echter Leidenschaft durchpulst ist. In manchen Szenen, etwa für Ulricas Anrufung (in c-moll), scheint Verdi direkt das Aubersche Modell vor Augen gehabt zu haben, das er kraft seines Genies sofort überbot und dem er dann einfach eine Dimension mehr mitgab. Ebenso deutlich wird Verdis schöpferische Überlegenheit in der Szene Amelia-Riccardo (bei Auber: 3. Aufzug) wie auch in der Verschwörungsszene (bei Auber: 4. Aufzug). Diese Größe der geistigen Sicht ist in Verdis Partitur allenthalben spürbar; demgegenüber steht Auber, vorwiegend aus der Routine heraus arbeitend, auf verlorenem Posten. Lediglich die Sicherheit seiner überaus gekonnten, gern Refrainbildungen benutzenden und derart selbst breitere Musikkomplexe mühelos zusammenfügenden Faktur bleibt nach wie vor der Anerkennung wert.

Enragierte Motiv-Reminiszenzen-Jäger mögen in der Auberschen Partitur beispielsweise das Couplet des Königs „Vieille Sybille“ (2. Akt), das Quintett des 4. Aktes oder

Oscars Ariette im 5. Akt nennen - dies beweist jedoch keineswegs einen Mangel in der Erfindungskunst Verdis, sondern nur dessen innige Vertrautheit mit der spezifischen Welt des „Ballo in maschera“. Mit ihm wollte Verdi, über das bloße Konversationsstück und auch über das historische Tableau Scribes hinaus, ein tief menschliches Drama für Musik gestalten.

Felix R. Bosonnet

DIE BEDEUTUNG DES BEGRIFFS „EMPFINDSAMKEIT“ FÜR DIE DEUTSCHE MUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS

Das Wort Empfindung - Ausdruck des Gefühls - beherrscht gleichermaßen Literatur wie Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in Deutschland. 1768 schlug Lessing seinem Freund Bode in einem Briefe vor, für die Übertragung von Sternes „Sentimental Journey through France and Italy“ das englische Wort „sentimental“ mit dem neugeschaffenen Wort „empfindsam“ wiederzugeben¹. Für empfindsam gilt heute in der Musikwissenschaft vornehmlich deutsche Abart des französischen „style galant“ (Berliner Schule, Mannheimer Schule). Während, durch H. H. Eggebrechts einflußreichen Aufsatz², Sturm und Drang für einen Stil und eine Haltung steht, scheint der Begriff Empfindsamkeit lediglich eine Schreibart, eine mehr oder weniger modische Technik zu bezeichnen, der Stil und Haltung im wesentlichen abgehen³. Indem sie Hugo Riemanns Auffassung von Musikgeschichte revidiert, bemüht sich die Musikforschung heute fast ausschließlich um genaue Analysen und vermeidet Fragen der Epoche usw.

Dennoch will es, im Anschluß an Dammanns⁴ vornehmlich retrospektive und Eggebrechts vornehmlich prospektive Schau, nicht unnötig erscheinen, der Frage der Einheitlichkeit der musiktheoretischen und -ästhetischen Erscheinungen der Jahre 1740-1780 unter einem dem Zeitalter gemäßen Gesichtspunkt nachzugehen; denn diese Zeit ist entweder hauptsächlich mit Hinsicht auf das Nicht-mehr oder auf das Noch-nicht beschrieben worden⁵.

Zwar ist sich die Musikwissenschaft darüber einig, daß Musik und Musikanschauung der in Frage stehenden Zeit radikal vom Objekt zum Subjekt wechseln; indessen werden Wandel und Bruch mehr betont als die Folgerichtigkeit, mit der dieser Prozeß kontinuierlich abläuft⁶. Denn wie sich in Mattheson eine „Multiplizierung“ der Affekte abzeichnet⁷, die auf eine nicht mehr kategorisierbare Vielfalt hinzeigt, und wie etwa in der Art, in der Carl Philipp Emanuel Bach in seinem „Versuch“ den Begriff des Affekts gebraucht, der Weg vom typischen und rational abgegrenzten Affekt zur unbestimmten Empfindung deutlich wird⁸, so verläuft, auf der Ebene der Musikpraxis, die Entwicklung von der Forderung an den Sänger, er solle sich in den Affekt hineinversetzen⁹, über das Als-ob im Prozeß der Komposition¹⁰ zur schließlichen Identität von musikalischem Ausdruck und Empfindung des individuellen Subjektes, wie es, zunächst wieder innerhalb der Ausführung, erstmals in Bachs „Versuch“ formuliert wird¹¹. Diese kontinuierliche Entwicklung wird von einer assimilierenden Verbindung mit „barocken“ Formen begleitet: So befließigt sich selbst Johann Adolf Scheibe 1730 der Fuge¹²; weiter äußert sich beispielsweise der „Teutsche Merkur“ vom Jahre 1776 über „die schönen Fugen, die wir schon von Händel, Bach und vielen anderen haben“¹³; Joseph Martin Kraus lobt Roman Hoffstätter als den „grössten Kontrapunktisten der Zeit“¹⁴; Schubart endlich, der Exponent des musiktheoretischen Sturm und Drang, verehrt den „Tiefsinn“ der Fugen von J. S. Bach¹⁵. Dies ist wahr-